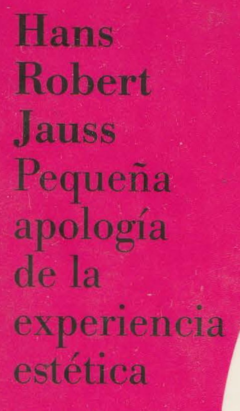


Hans Robert Jauss

Pequeña apología de la experiencia estética

Introducción de Daniel Innerarity

Paidós
I.C.E / U.A.B

Jauss

Pensamiento contemporáneo 67

Hans Robert Jauss

Pequeña apología de la experiencia estética

Introducción
de Daniel Innerarity

Ediciones Paidós
I.C.E. de la Universidad Autónoma de Barcelona
Barcelona - Buenos Aires - México

El texto del presente volumen se ha extraído de *Kleine Apologie der ästhetischen Erfahrung*. Publicado en alemán, en 1972, por UVK Universitätsverlag Konstanz Gmbh., Constanza, Alemania.

Traducción e introducción de Daniel Innerarity

Cubierta de Mario Eskenazi

ISBN: 84-1189-6
Depósito legal: B-603/2002

Impreso en Novagràfik, S.L.
Vivaldi, 5 - 08110 Montcada i Reixac (Barcelona)

Impreso en España - Printed in Spain

SUMARIO

I

Quien se defiende no admite de buen grado que, precisamente por hacerlo, aparece a los ojos de los demás como acusado.* Los teólogos, que debieran saberlo, cuentan sin embargo con la más antigua y larga experiencia en impugnaciones entre todas las disciplinas que acostumbran a defenderse mediante apologías, y por ello recomiendan pasar cuanto antes del discurso apologético débil al ataque y la lucha contra cualquier género de pseudoverdades.[1] *Quod licet Iovi, non licet bovi.* Se ha de desconfiar de los consejos políticos de los teólogos, especialmente si son autoritarios y combativos. Esto explica también, si se reflexiona, que la más temprana impugnación de la estética muestre ciertas semejanzas con la más antigua impugnación de la teología: no es sencillamente que sus dogmas sean puestos en duda, sino que su misma existencia, su utilidad o in-

* Conferencia pública pronunciada el 11 de abril de 1972 en el XIII Congreso Alemán de Historia del Arte en Constanza; la presente versión mantiene el carácter oral y únicamente ha sido ampliada en su última parte, la dedicada a la función comunicativa de la experiencia estética.

1. Véase *Die Religion in Geschichte und Gegenwart*, Tubinga, 1957.

cluso su necesidad, ya no se toma en serio, lo que puede llevar incluso a pronosticar su fin inminente o, lo que todavía es más efectivo en el público, a que se registre como ya hundida. Tales anuncios de defunción pueden ser proclamados con tranquilidad: desde la tan conocida sentencia de Hegel sobre «la muerte del arte», hasta el recientemente proclamado «fin de la crítica burguesa», pasando por la más o menos apacible y periódica muerte de la literatura,[2] hasta ahora todos los delincuentes han sobrevivido a su muerte anunciada. Pero peor aún que la guillotina de la crítica ideológica, bajo la que también sucumbe la estética, para resguardar la memoria de los muertos del glorificado engaño del arte,[3] es la función social a la que hoy se ven obligados a ajustarse los investigadores de la literatura y el arte. Es característico de este rol el no ser tomado en serio ni por la opinión pública burguesa, ni por la revolución antiburguesa de la nueva generación, ni por las disciplinas actualmente en cabeza, ni por las burocracias planificadoras de los Ministerios de Educación y Cultura. Si quisiéramos sintetizar la función que desempeñamos a los ojos de los demás, habría que decir: «Un investigador del arte es un tipo raro que vive como un holgazán,

2. Acerca de la última declaración de muerte de la literatura, actualmente en curso, y del *autodafé* de la crítica burguesa de la literatura de Karl Markus Michel, Hans Magnus Enzensberger y Walter Boehlich, véase K. H. Bohrer, *Zuschauen beim Salto mortale - Ideologieverdacht gegen die Literatur*, en *Die gefährdete Phantasie, oder Surrealismus und Terror*, Munich, 1970.
3. O. K. Werckmeister, *Ende der Ästhetik*, Frankfurt, 1971, pág. 79.

que se permite dedicarse a su ocupación principal y además ser pagado por algo de lo que el resto de miembros honrados y trabajadores de la sociedad sólo pueden disfrutar en su tiempo libre».

En una sociedad basada en la oposición entre *trabajar* y *disfrutar* y, tras la secularización consumada, también entre moral pública y prestigio social, esta sospecha no ha de ser desestimada. No muchos tienen el valor de saltarse esta barrera y comportarse como aquel patriarca de mi disciplina, el fundador de la estilística, Leo Spritzer, quien un día, cuando un amigo se lo encontró en su escritorio y le preguntó «¿Estás trabajando?», dio la memorable respuesta: «¿Trabajar? No, ¡yo disfruto!». Mi apología parte a propósito de esta oposición. Por eso no quiero comenzar con la habitual justificación de que la actitud de goce con el arte sea *una cosa*, y la reflexión científica, histórica o teórica sobre la experiencia artística, *otra*. Yo considero más bien que el postulado clásico de que la reflexión teórica sobre el arte haya de ser algo completamente separado de su mera recepción placentera es un argumento de mala conciencia. Y quisiera por eso restituir de nuevo la buena conciencia al investigador que disfruta y reflexiona sobre el arte, proponiendo la siguiente tesis: «La actitud de goce, que desencadena y posibilita el arte, es la experiencia estética primordial; no puede ser excluida, sino que ha de convertirse de nuevo en objeto de reflexión teórica, si actualmente es importante para nosotros justificar ante sus detractores la función social del arte y de la ciencia a su servicio, tanto frente a los intelectuales como frente a los iletrados».

Para esclarecer esta problemática, vale la pena que primero echemos una ojeada al uso que damos en la actualidad al término *gozar* en el lenguaje ordinario, en el que ha decaído manifiestamente.

II

Quien hoy tuviera el valor de usar la palabra *gozar* (*Geniessen*) en el sentido de la conocida cita del *Fausto*: «Y lo que a la humanidad entera le está dado, / quiero gozarlo en lo más recóndito de mí mismo» (v. 1770) para la experiencia estética se expondría al reproche de banalidad o, peor todavía, de satisfacción de las meras necesidades de consumo o de lo *kitsch*. Hoy la confesión de placer estético está mal vista incluso como distracción. En la actualidad, el antiguo significado de *disfrutar*, a saber, «tener uso o provecho de una cosa», es considerado sólo como un empleo anticuado o técnico de la palabra (¿quién de entre los que se tratan de *camaradas* sabe y escucharía con gusto que *Genosse* [«camarada»] proviene de *Geniessen* [«gozar»], y que originalmente aludía a aquel que tenía el ganado sobre el mismo pasto?). Pero probablemente también nos extrañaría el significado culto que, hasta el clasicismo alemán, derivó de ahí el sentido específico de «alegrarse de una cosa».[1] En la poesía religiosa del siglo XVII *gozar*

1. Según H. Paul, *Deutsches Wörterbuch*, 5ª ed. a cargo de W. Betz, voces «Genieß» y «Genosse», Tubinga, 1966 y W. Binder, *Der Begriff «Genuß» in Dichtung und Philosophie des 17. und 18.*

aludía a «participar de Dios»; en el pietismo se asociaron ambos significados de «goce y participación» en un acto, en el que el creyente se cerciora inmediatamente de la presencia de Dios; la poesía de Klopstock conduce a un *goce intelectual*; el concepto de Herder de placer espiritual funda la certeza de sí mismo en un originario *tenerse*, al que sigue al mismo tiempo un tener el mundo (*la existencia es placer*); en el *Fausto* de Goethe, finalmente, el concepto de goce se pudo extender a todos los niveles de la experiencia, hasta el más elevado anhelo de conocimiento (desde *el goce vital de la persona*, pasando por el *goce de la acción* y el *goce consciente* hasta el *goce de la creación*, según el conocido esquema del *Fausto*).

De estos altos vuelos del significado de gozar ya no se reconoce nada en el actual uso de la palabra. Si en otro tiempo el goce, como modo de apropiación del mundo y autoconciencia, legitimó el trato con el arte, hoy la experiencia estética es considerada genuina sólo si deja tras de sí todo placer y se eleva al ámbito de la reflexión estética. La crítica más aguda a toda experiencia placentera del arte se encuentra en la póstuma *Teoría estética* de Theodor W. Adorno: quien en las obras de arte busca y halla placer es banal; «palabras como "regalo para los oídos" le delatan». Quien no sea capaz de desprenderse del gusto placentero en el arte se queda a la altura de los productos culinarios o la pornografía. En último término, el placer artístico no sería otra cosa que

---

Jahrhunderts (conferencia pronunciada el 25 de enero de 1966 en la Sociedad de la Lengua y la Literatura alemanas, publicada posteriormente en el *Archiv für Begriffsgeschichte*).

una reacción burguesa contra la espiritualización del arte y, con ello, el fundamento para la industria cultural de nuestro tiempo, la cual, en el estrecho círculo de la necesidad dirigida y de la satisfacción estética sustitutoria, sirve a los ocultos intereses dominantes. En una palabra: «El burgués desea el arte exuberante y la vida ascética; lo contrario sería mejor».[2]

La pintura y literatura de vanguardia posteriores a la Segunda Guerra Mundial han contribuido a hacer del arte algo ascético frente a la abundancia del mundo del consumo, y de este modo lo han vuelto insufrible para el burgués. Basta con pensar en su tendencia a las formas de lo sublime abstracto, en la pintura de Jackson Pollock o Barnett Newman,[3] y en el estilo que configuró al mismo tiempo el teatro o la novela de Beckett. Arte ascético y estética de la negatividad obtienen, en este contexto, el solitario *pathos* de su legitimación a partir de la oposición al arte de consumo de los modernos medios de masas. Pero Adorno, el apasionado precursor de la estética de la negatividad, ha visto perfectamente los límites de toda experiencia artística ascética, cuando observa: «Si fuera extirpada la última huella de placer, causaría perplejidad la pregunta de para qué existen entonces las obras de arte».[4] A esta pregunta no

2. Th. W. Adorno, «Ästhetische Theorie» (trad. cast.: *Teoría estética*, Madrid, Taurus, 1992) en *Gesammelte Schriften*, tomo 7, Frankfurt, 1970, págs. 26-27.

3. M. Imdahl, «Introducción» a Barnett Newman, *Who's afraid of red, yellow and blue*, Stuttgart, 1971 (monografías de artes plásticas en la colección universal Reclam, nº 147).

4. *Ibid.*, pág. 27.

da respuesta alguna su *Teoría estética*, como tampoco la dan las teorías del arte actualmente dominantes, la hermenéutica y la estética.

Para la teoría del arte actual, la experiencia artística con dignidad teórica comienza, la mayoría de las veces, más allá de la actitud contemplativa o de goce que, como aspecto subjetivo de la experiencia artística, se cede a la psicología —apenas interesada en ello— o es proclamada como falsa conciencia de la cultura de consumo del capitalismo tardío.[5] El problema del placer estético, que antes de la Primera Guerra Mundial era un tema capital de la estética psicológica y de la teoría general del arte, para el que Moritz Geiger escribió la esclarecedora última palabra fenomenológica,[6] interesa a la actual filosofía hermenéutica, representada por Gadamer, sólo bajo el aspecto de una crítica a la conciencia estética, a la que se hace responsable del imaginario museo de una subjetividad que disfruta de sí misma, y a la que se contrapone el acontecimiento estructural de una comprensión receptora. Y todo ello para «defender la experiencia de la verdad, que nos da la obra de arte, frente a la teoría estética, que se deja constreñir por la idea de verdad de la ciencia».[7] La verdad socio-

5. Por mencionar únicamente dos pensamientos contrarios, véase K. Badt, *Kunsttheoretische Versuche*, Colonia, 1968, pág. 103 y O. K. Werckmeister, *op. cit.*, pág. 83.

6. «Beiträge zur Phänomenologie des ästhetischen Genusses», en *Jahrbuch für Philosophie und phänomenologische Forschung*, tomo 1, 2 ª parte, 1913, págs. 570 y sigs.

7. *Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*, Tubinga, 1960, pág. XV.

lógica del arte requiere tan poco como la ontológica de aquella mediación del goce estético, que ha liberado la actitud hacia el arte en una experiencia secular. La teoría marxista de la literatura, que desde Plejanov hasta Lukács la ha reducido a ser reflejo y por tanto al ideal mimético del realismo burgués, espera acto seguido del sujeto pasivo un reconocimiento de la realidad objetiva; sólo desde Brecht puede hablarse aquí de una consideración del efecto y la recepción de la literatura, pero siempre con el fin de educar al sujeto contra su inclinación al placer estético y transformar su empatía e identificación en una actitud reflexiva y crítica. Finalmente es preciso admitir que también la estética de la recepción, a la que yo mismo represento entre otros, se ha ocupado hasta ahora del problema sobre todo referido a la literatura de consumo o al cambio de horizonte con respecto a las denominadas obras maestras, desde una negatividad originaria hacia una familiaridad más placentera. Pero dicho enfoque presupone que la reflexión estética es el fundamento de toda recepción y así participa de la ascética sorprendentemente unánime que se ha impuesto en la teoría del arte frente a la experiencia estética primaria.

III

¿Dónde radica entonces la experiencia estética primaria? ¿Cómo se distingue en última instancia el disfrute estético del placer de los sentidos? ¿Cómo se relaciona la función estética del goce frente a las otras funciones de la vida cotidiana? La descripción precedente pone de manifiesto el negativo balance de que *gozar* se emplea corrientemente por oposición a *trabajo*, y como algo totalmente distinto del *conocer* y el *actuar*. A este respecto hay que decir por un lado que, por lo que se refiere a la experiencia estética, goce y trabajo constituyen, de hecho, una verdadera oposición. En la medida en que el goce estético se ha liberado de la constricción práctica del trabajo y de las necesidades naturales de la vida cotidiana, se ha constituido una función social por medio de la cual la experiencia estética se ha destacado desde un principio. Pero por otro lado la experiencia artística no se consolidó en absoluto por oposición al conocer y al actuar. La virtualidad cognoscitiva del goce estético, que todavía desempeña un papel en el *Fausto* de Goethe frente al saber conceptual abstracto, sólo se abandonó en el siglo XIX con el tránsito hacia la autonomía del arte. El arte antiguo, que transmitía normas para la acción de diversos modos, desempeñaba una

función comunicativa que, en nuestra época de estética de la negatividad, se pone bajo sospecha de afirmar los intereses dominantes o de ser una mera justificación de lo existente, y se rechaza de manera tan equivocada como rigurosa.

Si consideramos la experiencia estética más de cerca, el goce estético se distingue del simple placer de los sentidos, como confirman casi unánimemente todas las teorías estéticas desde la doctrina kantiana de la satisfacción desinteresada, por la «distancia entre el yo y el objeto» o distancia estética.[1] A diferencia de la actitud teórica, que presupone igualmente el distanciamiento, en el acto de goce estético el contemplador se libra de sus vínculos con la praxis cotidiana mediante *lo imaginario*. En el proceso primario de la experiencia estética lo imaginario no es todavía objeto alguno, sino, como mostró Jean-Paul Sartre, un acto de distanciamiento y formalización de la conciencia representativa. La conciencia imaginativa ha de negar el mundo fáctico de los objetos para poder crear por sí misma, mediante el signo estético de un texto hablado, óptico o musical, una

1. M. Geiger, *op. cit.*, pág. 632; véase la crítica de L. Giesz, *Phänomenologie des Kitsches*, 2ª ed., Munich, 1971, págs. 26-35 (trad. cast.: *Fenomenología del Kitsch*, Barcelona, Tusquets, 1973). La siguiente argumentación se dirige contra la tesis de M. Geiger: «El placer, mientras dura, se basta a sí mismo. No construye ningún puente hacia el resto de la vida» (pág. 27). Aunque el placer estético es un «enclave vivencial», se constituye adversativamente (liberación de) y proyectivamente (liberación para) en virtud del marco de despliegue imaginario de la conciencia que goza en el contexto de la cadena de motivaciones del mundo de la vida.

configuración de palabras, imágenes o sonidos.[2] La actitud de goce estético, en la que la conciencia imaginativa se despega de la coacción de las costumbres y los intereses, libera de este modo al hombre de su quehacer cotidiano y le capacita para otra experiencia. De aquí se deduce mi segunda tesis: «La liberación por medio de la experiencia estética puede efectuarse en tres planos: para la conciencia productiva, al engendrar el mundo como su propia obra; para la conciencia receptiva, al aprovechar la posibilidad de percibir el mundo de otra manera, y finalmente —y de este modo la subjetividad se abre a la experiencia intersubjetiva—, al aprobar un juicio exigido por la obra o en la identificación con las normas de acción trazadas y que ulteriormente habrá que determinar».

La experiencia estética es, por tanto, siempre liberación *de* y liberación *para*, como ya se pone de manifiesto en la doctrina aristotélica de la *catharsis*. La instalación en un destino imaginario requerida por la tragedia libera al espectador de los intereses prácticos y de los lazos afectivos de la vida para activar los afectos puros de compasión y temor que la tragedia despierta. Estos afectos son una condición previa para la identificación con el héroe; han de llevar al espectador, mediante la conmoción trágica, a la deseable disposición de ánimo para comprender lo ejemplar del proceder humano.

2. J.-P. Sartre, *L'imaginaire - Psychologie phénoménologique de l'imagination*, París, 1940, pág. 234 (trad. cast.: *Lo imaginario: psicología fenomenológica de la imaginación*, Buenos Aires, Losada, 1964).

La experiencia estética, la actitud posibilitada por el arte, no es otra cosa que el goce de lo bello, sea en temas trágicos o cómicos. Con el fin de elaborar una síntesis de sus prestaciones, analizaremos ahora tres conceptos fundamentales de la tradición estética: *poiesis*, *aisthesis* y *catharsis*. *Poiesis*, entendida como «capacidad poiética», designa la experiencia estética fundamental de que el hombre, mediante la producción de arte, puede satisfacer su necesidad universal de *encontrarse en el mundo como en casa*, privando al mundo exterior de su *esquiva extrañeza*,[3] haciéndolo obra propia, y obteniendo en esta actividad un saber que se distingue tanto del conocimiento conceptual de la ciencia como de la praxis instrumental del oficio mecánico. *Aisthesis* designa la experiencia estética fundamental de que una obra de arte puede renovar la percepción de las cosas, embotada por la costumbre, de donde se sigue que el conocimiento intuitivo, en virtud de la *aisthesis*, se opone de nuevo con pleno derecho a la tradicional primacía del conocimiento conceptual. Finalmente,

3. Según la caracterización llevada a cabo por Hegel en la *Estética* (Berlín, Bassenge, 1955 [trad. cast.: *Estética*, Barcelona, Edicions 62/Península, 1991]): «El hombre hace esto como sujeto libre para arrebatar al mundo exterior su esquiva extrañeza y disfrutar en la forma de las cosas únicamente una realidad exterior de sí mismo» (pág. 75) y: «La ley universal [...] consiste en que el hombre ha de encontrarse en el entorno del mundo como en casa, que la individualidad ha de habitar en la naturaleza y en todas las condiciones exteriores y, de este modo, manifestarse como libre» (pág. 266). Sobre la «capacidad poiética», véase J. Mittelstrass, *Neuzeit und Aufklärung*, Berlín/Nueva York, 1970, especialmente § 10.2.

catharsis designa la experiencia estética fundamental de que el contemplador, en la recepción del arte, puede ser liberado de la parcialidad de los intereses vitales prácticos mediante la satisfacción estética y ser conducido asimismo hacia una identificación comunicativa u orientadora de la acción.

IV

Una apología del arte que recurra a las categorías de *poiesis*, *aisthesis* y *catharsis* para fundamentar la peculiaridad y la prestación de la experiencia estética no puede, sin embargo, pasar por alto que, con estas determinaciones fundamentales, sólo se describe una cara de la moneda. La otra, la cara negativa, sale a relucir cuando se plantea por qué los grandes puritanos en la larga tradición de la filosofía del arte —y en sus filas figuran nombres tan ilustres como Platón, san Agustín, Rousseau y, en nuestros días, Adorno— han visto la experiencia artística bajo otra luz, sospechosa o peligrosa, y por eso han minimizado o recortado sus pretensiones éticas y gnoseológicas. No es casualidad que la estética no se fundara como ciencia autónoma hasta la Ilustración del siglo XVIII. La teoría del arte, que precedió a la estética en el seno de la filosofía y la teología, se limitó a la ontología de la antítesis estética y remitió casi siempre la pregunta por la praxis de la experiencia estética a la poética normativa o a la subordinada doctrina de los afectos. Una historia de la experiencia estética, que aún no se ha escrito, debería descubrir la praxis productiva, receptiva y comunicativa del comportamiento estético en una tradición que, en buena medida, ha sido encu-

bierta o ignorada. La tradición de la reflexión teórica del arte, que acompaña al arte occidental por el camino de su autonomía, está totalmente en el bando del platonismo. El platonismo es la herencia dominante en la cual y contra la cual se ha desarrollado la experiencia estética en la historia de la cultura europea. Un breve repaso a ese proceso es indispensable para nuestro planteamiento del problema.

El platonismo ha legado a la tradición europea una doble orientación para la historia y la teoría de las artes, que se podría calificar de ambigua. Pues si la apelación a Platón pudo otorgar la más alta dignidad al trato con lo bello, también lo desacreditó moralmente. La dignidad se debe a la mediación de lo suprasensible, ya que la visión de la belleza terrena despierta, según Platón, el recuerdo perdido de lo bello y verdadero trascendente. La deficiencia radica en la remisión a lo sensible: la percepción de lo bello puede encontrar su satisfacción en el placer de la apariencia sensible o del mero juego; quien goza de lo bello no es conducido necesariamente a una perfección trascendente, propia de lo ideal. La dignidad del trato con lo bello está, para Platón, subordinada a la *teoría* del filosofar. En el *Fedro*, sin embargo, por encima de los otros tres tipos de entusiasmo —adivinatorio, iniciático y poético—, sobresale una cuarta experiencia que es provocada por Afrodita y Eros.[1] Pero si en el *Fedro* el anhelo de lo bello es caracterizado y legitimado como mediación entre lo humano y lo divino, para Platón eso no solventa en modo algu-

1. *Fedro*, 2, 249 b.

no la ambigüedad de la experiencia estética. Así lo muestra su célebre crítica a los poetas y sobre todo el rigorismo con que son tuteladas las artes en la *República*. En su ideal de estado perfecto, que nosotros no podemos sino considerar autoritario, Platón condena severamente al arte con tabúes y sanciones desproporcionados. Podemos hacernos una idea de hasta qué punto debió de considerar Platón que el poder sensible de lo bello era peligroso si tenemos en cuenta que no es sublimado mediante el recuerdo (*anamnesis*).

Seguramente se podría objetar que Platón no separó en una alternativa la experiencia sensible y el conocimiento suprasensible sino que lo vio como un camino gradual, y que a la crítica ontológica del arte como mala mímesis se contraponen otras afirmaciones, como por ejemplo el mito del demiurgo en el *Timeo*, que podrían restablecer la dignidad del poeta mentiroso. Precisamente la cambiante valoración de la experiencia estética en diálogos platónicos decisivos ha aumentado la ambigüedad de la experiencia de lo bello en el proceso de recepción del platonismo. De esta ambigüedad se ha deducido, en el proceso de emancipación de las bellas artes, tanto la suprema dignidad del arte como su insuficiencia más lamentable.

Así, por ejemplo, el humanismo renacentista liberó la actividad artística de la mácula de la mala mímesis mediante una nueva interpretación de la filosofía platónica y otorgó al arte, en nombre de Platón, la más alta función cosmológica, como mediador entre la praxis de la experiencia sensible y la contemplación teórica. Esta nueva autonomía de las bellas artes provocó, por otro

lado, el rechazo de instancias de la moral cristiana, estatal e incluso ilustrada. Este rechazo pudo tomar sus argumentos tanto de la crítica platónica al arte como del arsenal de las condenas del cristianismo al teatro. Los efectos negativos de la mímesis, vituperados en primer lugar por Platón, entran de nuevo en escena con los críticos del clasicismo francés y agudizados por Rousseau en nombre de la razón ilustrada. Mencionaré aquí sólo algunos argumentos de Rousseau en su *Carta a D'Alembert sobre espectáculos*, que también son interesantes porque anticipan la crítica, hoy tan en boga, a los efectos sugestivos de los medios de masas.

El teatro que se limita a reflejar las costumbres dominantes, dice Rousseau, ha de ser desestimado por la razón práctica. Ese tipo de teatro lleva a su público inevitablemente a la afirmación de la mala situación social establecida y fomenta diversiones vanas en vez de las alegrías que corresponden a las verdaderas necesidades de la naturaleza humana. La seducción del espectáculo sume al espectador en una distancia placentera y le hace olvidar sus deberes inmediatos en un destino imaginario. La experiencia estética induce a la identificación con las pasiones de los personajes del drama; en ella se descarga una fuerza subliminal que socava nuestros sentimientos morales. Y es que el placer por el espectáculo lleva tan lejos al espectador que socava esa natural aversión por el mal, que todavía profesa al comienzo de la tragedia de Fedra o Medea, e imperceptiblemente lo transforma en simpatía. Asimismo, el espectador de la comedia es inducido a reírse de lo ridículo de la virtud de un honorable misántropo, fo-

mentando en él aquel vicio secreto, que está en la entraña de su placer por lo cómico.[2]

La ambivalencia de dignidad e imperfección de lo bello retorna, bajo una nueva forma, en la siguiente etapa de la historia moderna de la experiencia estética: el idealismo alemán. Al mismo tiempo que se fundaba la estética como ciencia autónoma, el idealismo alemán vinculó la dignidad de la experiencia estética con la elevada pretensión de conferirle la función cosmológica que la filosofía había abandonado. El arte, y con él la facultad del juicio estético, asume entonces la tarea de recuperar, mediante la sensibilidad estética de la subjetividad, la naturaleza *total* que se había perdido para la intuición después de la revolución copernicana.[3] El propio Kant, sin embargo, que había elevado lo estético a una instancia mediadora entre naturaleza y libertad, sensibilidad y razón, negó aquella función cognoscitiva al juicio estético puro fundado en la subjetividad. De este modo, la ambivalencia de dignidad e imperfección de lo bello se convierte en una oposición que la teoría y la historia del arte del siglo XIX radicalizaron en el abismo entre autonomía estética y existencia ética seria, que conduciría finalmente hasta la pérdida total de relación con la praxis en el arte desinteresado de *l'art pour l'art*.

2. Rousseau, *Lettre à M. D'Alembert*, París, Garnier, 1960, págs. 133-150 (trad. cast.: *Carta a D'Alembert sobre espectáculos*, Madrid, Tecnos, 1994).

3. Véase la voz «Ästhetik» de J. Ritter en el *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Basilea/Stuttgart, 1971, especialmente la pág. 558.

La forma más reciente de la ambigüedad platónica de lo bello se puede volver a encontrar en la contraposición fundamental entre, por un lado, la experiencia artística como «acontecer de la verdad» y, por otro, la «conciencia estética» como subjetividad que disfruta en sí misma, con la que Hans Georg Gadamer transforma la filosofía del arte de Heidegger en una ontología hermenéutica. Y finalmente, incluso Theodor W. Adorno, que se ve a sí mismo como un resuelto adversario de Platón, testimonia involuntariamente hasta qué punto es resistente la herencia platónica del ambiguo poder de lo bello. Y es que la teoría estética de Adorno confía por una parte en que el arte puede restablecer la «dignidad de la naturaleza» frente al dominio abusivo del sujeto autónomo y encontrar en la manifestación de la belleza natural el gran paradigma utópico para la «realidad reconciliada [...] y el restablecimiento de la verdad pretérita».[4] Pero, por otra parte, Adorno desconfía tanto de la experiencia práctica del arte en la era de la industria cultural que le niega toda función comunicativa en la sociedad, y destierra al público a la soledad de una experiencia en la que «el receptor se olvida de sí mismo y desaparece en la obra».[5] No se ve, sin embargo, cómo el solitario espectador, al que Adorno niega todo goce artístico y sólo concede «sorpresa» o «sacudida», puede llegar desde la recepción contemplativa a la interacción dialógica. En esta medida la estética de la negatividad, que Adorno desarrolla como terapia frente a la

4. *Ästhetische Theorie*, pág. 68 (trad. cit.).
5. *Ibid.*, pág. 363.

industria cultural, deja abierta la pregunta acerca de cómo se franquea el abismo entre la praxis presente y el arte como *promesse de bonheur* para la experiencia estética, y de cómo ha de ser conducido el solitario y sorprendido espectador, mediante la experiencia comunicativa del arte, a una nueva solidaridad de la acción.

V

La experiencia estética trasciende siempre, a pesar de todo, los límites que trazaron para ella desde las premisas de la metafísica platónica de lo bello. Probablemente esto ya valga para la concepción griega del arte. Por eso los teóricos del arte y arqueólogos se preguntaron si en el momento en que surgieron las artes plásticas griegas, de acuerdo con la teoría del arte de Platón, habían sido experimentadas como mediación de una verdad suprasensible o como el brillo de la idea pura, atemporal. Esta suposición apuntaría, en todo caso, a que la justificación platónica de la belleza como destello de lo supraterrenal no se puede tomar como clave de la experiencia artística griega que se iba desligando del culto religioso. Antes bien, el concepto platónico de la belleza trascendente podría haber sido la respuesta de la filosofía a la rebeldía de lo bello contra la separación de idealidad y manifestación, y con ello, el intento de someter de nuevo la experiencia placentera y autosuficiente del arte a la autoridad de la filosofía.

En todo caso, no se puede ignorar que el platonismo, renovado en diversas etapas históricas, ha suscitado en el arte de la modernidad el proceso contrario, el de una justificación de la inmanencia de lo bello y de la

praxis de la experiencia artística. La emancipación del arte desde el Renacimiento se puede seguir en un triple aspecto: en los niveles de la experiencia estética productiva, receptiva y comunicativa. Aclararemos primero, teniendo en cuenta el diálogo entre literatura y teoría del arte, los aspectos de la *poiesis* y la *aisthesis*, y analizaremos particularmente, a la luz de la teoría estética de Paul Valéry,[1] el desarrollo paralelo, apenas percibido, de la poesía y la pintura.

Tal empresa es también necesaria frente a la tesis de H. Marcuse del carácter afirmativo de la cultura, precisamente porque comparto con él la intención de poner de nuevo en su sitio el placer estético frente a la devaluación secular de la sensibilidad.[2] En su estética, que divide en tres etapas histórico-filosóficas, el acontecimiento decisivo es la separación aristotélica de lo útil y necesario frente a lo bello y placentero. Pues es en la separación de trabajo y ocio se funda también el materialismo de la praxis burguesa, que ha relegado el placer ligado a lo verdadero, lo bueno y lo bello, y con ello la felicidad de una existencia humana libre, al ámbito reservado de la cultura. Así, la cultura se desliga de la civilización como un mundo ideal más allá de la realidad

1. Sobre la significación filosófica de Valéry nos podemos remitir ahora a la exposición de K. Löwith, *Paul Valéry - Grundzüge seines philosophischen Denkens*, Gotinga, 1971, que se caracteriza por incluir los *Cahiers* todavía poco considerados.

2. H. Marcuse, «Über den affirmativen Charakter der Kultur», en *Kultur und Gesellschaft*, Frankfurt, 1965, págs. 56-101 (trad. cast.: *Ensayos sobre política y cultura*, Barcelona, Ariel, 1981).

cotidiana que se debe soportar y en la que se lleva a cabo la reproducción de la vida material bajo el dominio de la forma-mercancía. Con la cultura idealista de la era burguesa y su «reino del alma», que conduce al individuo a liberarse de sí mismo escapando de un mundo cada vez más cosificado, toda experiencia estética cae bajo la sospecha de estar corrompida de modo idealista. Según Marcuse, desde la separación de trabajo y ocio, la actitud hacia el arte sucumbe al mismo proceso que el idealismo, que originalmente no era afirmativo sino absolutamente crítico de la sociedad. Este proceso no es otra cosa que la historia de un imperceptible acomodamiento a lo existente. La mácula de la cultura afirmativa podría ser extirpada de lo bello y de su placer desensibilizado únicamente «liberándose de lo ideal», con el logro de una nueva forma de trabajo y placer, si la humanidad devenida sujeto dominara la materia y encontrara el espacio y el tiempo de una felicidad humana en la praxis material misma.

Frente a ello, es posible mostrar que en la decadencia de la estética canónica, a lo largo de la historia latente de la experiencia estética, tanto la creación como la recepción de lo bello no pueden ser acaparadas, ni de modo incipiente ni totalmente en la era burguesa, por el idealismo y su cultura afirmativa. La ambivalencia de la experiencia sensible de lo bello, por un lado su distancia creadora, liberadora, su poder configurador de normas, y por otro lado su fuerza seductora, contradictoria, en la sublimación o en la fascinación, ha sido provocada no sólo por el pecado original socio-histórico de la separación entre trabajo y ocio. La actitud de

gozar con el arte presupone siempre, tanto en su función catártica como en sus funciones cognitiva o comunicativa, el carácter apariencial de lo bello. Quien pretenda sustituir esta «felicidad de la apariencia» por el placer inmediato del goce sensible, ya no necesita del arte. Por eso es lógico que Marcuse espere de la revolución de la cultura en el proceso de la vida material una nueva situación social, en que la belleza y su placer «mantengan viva la consumación misma... y no meramente su añoranza»; pero «esto ya no corresponde al arte».[3] Mientras que en la utopía platónica del Estado son expulsados con todo rigor los poetas, en la utopía marcusiana de una tercera era, en la que el arte se vuelve superfluo bajo el signo opuesto de una sensibilidad liberada, queda todavía un espacio de acción provechoso para la experiencia estética. Quien conceda a la estética sólo la función resignativa de mantener despierto el anhelo de una vida más feliz, ignora precisamente los beneficios genuinamente sociales logrados por la praxis estética, frecuentemente contra el idealismo filosófico y la cultura afirmativa, que se describirán a continuación según las tres funciones de *poiesis*, *aisthesis* y *catharsis*.

3. *Ibid.*, pág. 99.

VI

La emancipación de la experiencia estética en la modernidad se puede describir como un proceso en el que tanto la praxis estética del artista como la del receptor se despoja de su paradigmática vinculación con el cosmos, con la naturaleza (creada por Dios) o la idea, heredada de una tradición de siglos, y se entiende a sí misma como «capacidad poiética».[1] Valéry, cuya teoría estética de 1894 comienza con un tratado sobre Leonardo da Vinci, muestra este proceso bajo un doble aspecto: el de la experiencia estética *productiva* representada ejemplarmente por Leonardo, que se apropia de la función cognoscitiva del *construire* en una trabazón de la praxis artística y la científica, y que fue unilateralizada con la posterior separación de *arts et sciencies*, y el de la experiencia estética *receptiva*, que pone de nuevo en juego, frente a la tradicional primacía del conocimiento conceptual (*voir par l'intellect*), la percepción renovada por

1. Sigo aquí a J. Mittelstrass, *Neuzeit und Aufklärung*, Berlín/Nueva York, 1970 (especialmente § 10.2: «El descubrimiento moderno del progreso - Seguridad teórica y capacidad poiética»), que desarrolló el concepto de capacidad poiética en relación con Kant en un seminario en Constanza sobre Valéry y la teoría de la experiencia estética al que este ensayo debe una inspiración fundamental.

medio del arte (*voir par les yeux*). Lo que fascinaba a Valéry del «método» de Leonardo y trataba de explicar como una raíz común de las *entreprises de la connaissance et les opérations de l'art* era la «lógica imaginativa» de la construcción, es decir, aquella praxis que sigue el principio de *faire dépendre le savoir du pouvoir.*[2] Leonardo, prototipo de la actividad creadora del espíritu universal, anticipa el viraje del antiguo al moderno concepto de conocimiento. Pues *construire* presupone un saber que es más que una reflexión y contemplación de la verdad preexistente: un conocimiento que depende del poder, de la acción tentativa, de modo que comprender y producir convergen. Lo que Valéry atribuye aquí a Leonardo corresponde, de hecho, al concepto de capacidad poiética que J. Mittelstrass introduce apoyándose en la antigua distinción aristotélica, con el fin de señalar el carácter ejemplar de la «nueva ciencia» para el descubrimiento moderno del progreso a partir de Bacon.[3] En la perspectiva que con ello se abre, con Kant la capacidad poiética adquiere la función de mediar entre la razón teórica y práctica, esto es, entre *la naturaleza* como *objeto del conocimiento de los sentidos* y la *libertad* como *lo suprasensible en el sujeto.*[4]

2. *Oeuvres*, París, Pléiade, 1960, vol. I, págs. 1.192-1.196, 1.201 y 1.252-1.253.

3. *Op. cit.*, pág. 349: «Mientras que la capacidad teórica consiste en formular enunciados verdaderos y la capacidad práctica en juzgar las acciones según lo mejor y lo peor, la capacidad poiética establece lo que se puede *hacer*».

4. *Kritik der Urteilskraft*, introducción, sección IX (trad. cast.: *Crítica del juicio*, Madrid, Espasa-Calpe, 2001).

Valéry introdujo posteriormente su justificación de la pretensión teórica de la experiencia estética en un diálogo socrático que lleva por título *Eupalinos o el arquitecto* (1921), que también puede resultar interesante para la ciencia del arte. Y es que esta obra no es sólo uno de los más bellos homenajes al arte de la arquitectura sino también una ruptura notable con la ontología tradicional del objeto estético, marcadamente platónica. En este «*dialogue des morts*» el Sócrates de Valéry llega hasta la autorretractación de su función histórica como filósofo. Si pudiera comenzar a vivir por segunda vez, preferiría el trabajo productivo del arquitecto al conocimiento contemplativo del filósofo. Ha llegado demasiado tarde a darse cuenta de que el arte «socrático» no corresponde al *connaître*, es decir, al conocimiento conceptual sino al *construire*, a la producción estética. La actividad del *construire* se distingue de la del *connaître* en que la actividad del artista es una acción que lleva consigo su propio conocimiento. La suprema forma del *construire* o de la capacidad poiética no son las artes miméticas de la pintura, la plástica o la poesía, sino la arquitectura y la música, que pueden producir sus obras libres de toda vinculación paradigmática con el cosmos, la idea o la naturaleza. Del templo que construye Eupalino, Sócrates ha aprendido que la idea de una obra de arte no es un modelo previamente dado, sino la regla que no se hace evidente más que en su

propia producción.[5] El conocimiento que lleva consigo la producción estética no es ningún reconocimiento platónico, sino la regla de la producción descubierta en el *construire* o en el hacer. La belleza del arte así creado suprime, a la vez que la mímesis, su carácter eterno. El objeto estético, según Valéry, sólo tiene la apariencia de la perfección. Lo que al espectador le parece la forma perfecta o la proporcionalidad de la forma en el contenido, para el artista sólo es uno de los posibles desenlaces de una tarea infinita. Por eso el espectador tampoco debe recibir lo bello simplemente como el ideal platónico de la pacífica contemplación, sino que se ha de introducir en el movimiento que la obra despierta en él y acreditar de este modo su libertad frente a lo dado.

La posición de Valéry aquí esbozada presenta analogías con respecto a la teoría y a la praxis de Cézanne. *Construction* es, según Kurt Badt, una palabra clave para designar el proceso creador de la *réalisation* y se opone igualmente a la pintura mimética: «Cézanne únicamente quiere partir de la naturaleza así vista con el fin de llegar a *arquitecturas* figurativas en las que se desarrolle algo que en el modelo (de nuevo, la naturaleza en su comprensión corriente) sólo es percibible como indicación, como sugerencia».[6] K. Badt ha mostrado en sus interpretaciones hasta qué punto en obras tan sig-

5. Aquí y en adelante sigo la interpretación de H. Blumenberg, «Sokrates und das "objet ambigu": Paul Valérys Auseinandersetzung mit der Tradition der Ontologie des ästhetischen Gegenstandes"», en *Epimeleia. Festschrift für H. Kuhn*, ed. a cargo de F. Wiedmann, Munich, 1964.

6. *Die Kunst Cézannes*, Munich, 1956, pág. 163.

nificativas de Cézanne como la *Montaña Sainte-Victoire* o en *Bañistas* hay una tendencia que apunta a lo arquitectónico y lo musical. En el paisaje arquitectónico o musical o en los grupos de desnudos en el paisaje, se cumpliría la intención fundamental de todo el arte de Cézanne, a saber, «representar las cosas singulares del mundo como indisociablemente unidas».[7] La progresiva acentuación de lo arquitectónico o de lo musical en la obra tardía de Cézanne se podría entender en nuestro contexto como superación del efecto mimético en el seno de un arte entendido completamente como mímesis. Y la tesis de Valéry acerca de la finitud constitutiva de lo bello tendría su correspondencia en el descubrimiento por parte de Cézanne del tratamiento múltiple del mismo tema, como por ejemplo en las cinco versiones de *Los jugadores de cartas*, que, como los tratamientos múltiples de un tema poético por parte de Mallarmé o Valéry, se valorarían equivocadamente si se quisieran considerar como acercamientos paulatinos a una «forma perfecta».

7. *Das Spätwerk Cézannes*, Constanza, 1971, pág. 11.

VII

Fijémonos ahora en la *aisthesis* o percepción estética. El proceso de emancipación de la experiencia estética en el siglo XVIII condujo a oponer el conocimiento mediante los sentidos (*cognitio sensitiva*) al conocimiento racional y, según una formulación de Baumgarten, el fundador de la estética como disciplina de la filosofía, a reivindicar un derecho propio para el horizonte estético junto al horizonte lógico. Esta justificación de la percepción estética fue retomada en la segunda mitad del siglo XIX en la teoría y la praxis de los artistas, esta vez como protesta frente a la ideología del positivismo y su correspondiente vulgarización estética, el *art industriel* surgido en la primera exposición universal y el naturalismo. Todavía no ha sido suficientemente descrito por la historia del arte y la estética el contexto cultural de las expresiones que caracterizan a esa época de la experiencia estética. A este contexto pertenecen: en el ámbito de la literatura, el tránsito efectuado por Flaubert desde una estética de la representación hacia una estética de la percepción y que correspondía a su nueva determinación del estilo como un modo absoluto de *ver* (*manière absolue de voir les choses*); en el ámbito de la pintura, la «desconceptualización del mundo» y la

transformación del ojo en un órgano del ver irreflexivo llevada a cabo por el impresionismo francés;[1] en los años ochenta, la teoría del arte elaborada por Konrad Fiedler como pura visibilidad, que, pasando por Adolf Hildebrand, Alois Riegel, Heinrich Wölfflin, Richard Hamann, sigue siendo actual en el debate estético de nuestros días;[2] casi al mismo tiempo que Fiedler, el primer ensayo de Valéry sobre Leonardo que ponía en juego la visión renovada del arte tanto contra el cliché de la percepción corriente como contra las hipóstasis conceptuales de los filósofos; finalmente la teoría del «arte como procedimiento» desarrollada por Victor Sklovski y los formalistas rusos que cancelaban la extrañeza entre el sujeto y el objeto surgida por la automatización de la percepción subjetiva, una teoría que Sklovski explicaba haciendo referencia a Tolstoi[3] y que ha tenido una influencia todavía no agotada, a través de Bert Brecht, sobre la dramaturgia del teatro moderno. Aquí no se trata de agotar estas referencias, sino de subrayar las ideas fundamentales que se desarrollaron al mismo tiempo en la teoría estética del arte y de la literatura de esa época.

La teoría de Fiedler del arte como pura visibilidad (de 1876 y 1877) se basa en la convicción de que «el hombre puede alcanzar el dominio espiritual sobre el mundo

1. M. Imdahl, «Die Rolle der Farbe in der neueren französischen Malerei - Abstraktion und Konkretion», en *Poetik und Hermeneutik II*, ed. a cargo de W. Iser, Munich, 1966, pág. 195.

2. M. Imdahl, «Marées, Fiedler, Hildebrand, Riegel, Cézanne», en *Literatur und Gesellschaft*, Bonn, 1963, págs. 142-195.

3. J. Striedter, *Poetik und Hermeneutik II*, ed. a cargo de W. Iser, Munich, 1966, págs. 263-288.

no sólo en el concepto sino también en la intuición».[4] Aquí intuición significa un ver liberado de todo saber previo, también de la «forma esbozada» o la «idea artística», que es siempre el comienzo de la representación del artista, a saber, «una actividad observadora y configuradora».[5] El principio del ver autónomo, formulado expresamente contra el platonismo y su separación entre conocimiento y acción artística, excluye la imitación de la naturaleza (*mimesis*) y el reconocimiento de lo conocido (*anamnesis*), y tampoco recurre ya a la mediación de lo bello o del sentimiento. La percepción estética así entendida sólo puede surgir de una desconceptualización del mundo, con el fin de hacernos divisar las cosas en la manifestación liberada de su pura visibilidad.

Al margen de su ensayo sobre Leonardo, de 1894, Valéry describió la función cognoscitiva de la percepción estética como un proceso de aprendizaje. Nuestra percepción estaría tan embotada que sólo vemos lo que esperamos: «*Au lieu d'espaces colorés, ils prennent connaissance de concepts. Une forme cubique, blanchâtre, en hauteur, et trouée de reflets de vitres est immédiatement une maison, pour eux: la Maison! Idée complexe, accord de qualités abstraites*».[6] En contraposición, una pintura

4. *Schriften zur Kunst*, 2 tomos, ed. a cargo de G. Boehm, Munich, 1971 (Theorie und geschichte der Literatur und der Schönen Künste, 16), tomo I, pág. 44; sobre ello, véase Imdahl (n. 28), pág. 153.

5. *Ibid.*, pág. 326; véase al respecto K. Badt, *Kunsttheoretische Versuche*, Colonia, 1968, pág. 126.

6. *Oeuvres*, París, Pléiade, 1960, vol. I, págs. 1.165-1.167.

puede enseñarnos que en realidad no hemos visto lo que vemos. Entonces la percepción estética no exigiría ninguna capacidad especial de intuición sino que nuestra mirada, a través del arte, se libere de sus orientaciones previas, de lo que solemos llamar hábitos. Los ejemplos que Valéry menciona para ilustrar esas costumbres cosificadas que han edificado límites en torno a nuestra percepción son los conceptos de paisaje (*les beaux sites*) y de naturaleza. Los bellos paisajes y el campo conceptual de la naturaleza habrían alcanzado tanto poder sobre nuestro comportamiento porque se prefiere percibir las cosas a través de las gafas de un léxico que con los propios ojos, y de este modo se obstruye el paso al resto de la realidad. Tanto en Valéry como en Fiedler, el principio de la «pura mirada» niega directamente el mundo conceptual y su léxico de significados ya sabidos. Partiendo de esa reducción de lo dado a la pura visibilidad se obtendría una ampliación de nuestro conocimiento del mundo en su aparición sensible que, así, puede abrirse a la percepción estética en los inagotables aspectos de su significación. Para Valéry este principio de la visión pura se opone sobre todo al concepto de naturaleza. Seducidos tanto por poetas como por filósofos, vemos la naturaleza en el espejo de conceptos antropocéntricos como ferocidad, bondad, economía, como si no soportáramos su visión no preconcebida: «*La vision d'une éruption verte, vague et continue, d'un grand travail élémentaire s'opposant à l'humain, d'une quantité monotone qui va nous recouvrir*».[7] La crítica de

7. *Ibid.*, pág. 1.167.

Valéry está en la tradición, iniciada por Baudelaire, de una radical transmutación estética de la naturaleza que llega aquí a su máxima expresión en la exigencia de que el lugar adecuado para el conocimiento visual y la nueva experiencia de la naturaleza pueda ser un rincón cualquiera (*un coin quelconque de ce qui est*), donde ya no se imponga la ilusión de que la naturaleza está hecha para el hombre. Al menos la exigencia de «un rincón cualquiera» (también Zola habla de un *coin de la nature*) permite suponer que el antinaturalismo literario muestra paralelismos con la teoría y la praxis de la pintura de ese momento.

VIII

La teoría estética de Valéry aún ilumina otra idea fundamental de Fiedler: la inseparabilidad de contemplación y producción, de visión y expresión. Esto vale en primer lugar para la frase de Fiedler: «La actividad artística no tiene ningún resultado, sino que ella misma es el resultado» y para su correlato: «La actividad artística es infinita» y «todo lo alcanzado le abre [al artista] la mirada hacia lo inalcanzado».[1] Estas dos frases recuerdan a un lugar nuclear de la estética de Valéry. El primer ensayo sobre Leonardo se pregunta, más allá de Fiedler, qué consecuencias pueden derivarse para el contemplador del principio de la mirada productiva. Quien percibe estéticamente una pintura, es decir, quien quiere adquirir un nuevo conocimiento a través de la vista, ha de hacer frente a la inclinación de identificar o reconocer con precipitación y, en vez de ello, ser consciente de cómo, para el contemplador, la significación —el objeto de la realidad figurada— se constituye poco a poco a partir de unas manchas de colores extrañas en un principio: «*La méthode la plus sûre pour juger une peinture, c'est de n'y rien reconnaître d'abord et de*

1. Fiedler, *op. cit.*, vol. I, págs. 57-59.

faire pas à pas la série d'inductions que nécessite une présence simultanée de taches colorées sur un champ limité, pour s'élever de métaphores en métaphores, de suppositions en suppositions à l'intelligence du sujet, parfois à la simple conscience du plaisir, qu'on n'a pas toujours eu d'avance».[2]

Aquí habría que preguntar al historiador del arte si la descripción de Valéry no contiene quizás una propuesta de solución para la disputa en torno a las manchas de color de Cézanne. Si se aplica la exigencia de Valéry a la contemplación de un Cézanne, sus manchas de color no pueden explicarse ni como reproducción de un estado de somnolencia visual ni desde la intención de una construcción perfecta. Han de entenderse más bien como invitaciones al espectador para que participe en el proceso de una nueva constitución del mundo en la pintura (por no decir «completarlo» en la percepción activa del contemplador) y hacerse cargo así de la posibilidad de que «las cosas se vayan constituyendo en su aparición» en los marcos de referencia proyectados por Cézanne. La *réalisation* o el que «las cosas se vayan constituyendo en su aparición», como Kurt Badt ha descrito la esencia del arte de Cézanne, no sería únicamente receptiva sino que exigiría e incluiría una actividad cocreadora del contemplador.

La interpretación que realiza Badt de Cézanne abre una amplia perspectiva para la pregunta acerca de cómo puede recuperar el arte la dignidad de la función cognoscitiva, que le fue despojada a la *aisthesis* en el

2. *Op. cit.*, vol. I, pág. 1.186.

horizonte del platonismo. El principio del arte como pura visibilidad no se limita en la obra de Cézanne a liberar a la percepción de las anteojeras de un saber orientador previo con el fin de que se pueda volver a sentir un objeto en su coseidad y en la pluralidad de significaciones. En el proceso de *réalisation*, la recuperada función cognoscitiva de la percepción estética hace surgir ante nuestros ojos, a la vez que la coseidad perdida, una articulación entre las cosas que se nos había vuelto desconocida, la «articulación de un mundo».[3] Por medio de la teoría y la poesía de Valéry y gracias a la pintura de Cézanne, al arte moderno se le han abierto unas posibilidades de ofrecer la experiencia estética contra la coacción de una experiencia instrumentalizada en un mundo alienado. Así, la función crítica de la *aisthesis* podía radicalizarse hasta las ascesis de la percepción y el rechazo provocativo de lo bello. Pero también podía haber conducido a dotar a la obra de arte de una nueva función a través de la capacidad exploradora de la percepción estética.

Por una parte, el *nouveau roman* acentuó hasta la aporía la función crítica de la estética de la percepción de Flaubert mediante el desmontaje de cada vez más funciones narrativas portadoras de sentido. La realidad neutral de las cosas, que Flaubert opuso a la percepción cotidiana de las personas, llena de prejuicios, endurecida hasta formar una segunda naturaleza, perdió en Robbe-Grillet el aura de la «poesía de las cosas bellas» en su indiferencia; las descripciones de las antinovelas

3. K. Badt (n. 25), págs. 170 y sigs.

modernas utilizan la percepción mensurante y numérica para imponer al lector una percepción ascética totalmente insólita y que juega con los límites del aburrimiento. De este modo el gesto del lenguaje instrumental es llevado *ad absurdum*, cuando no mistificado. En las artes plásticas se pueden buscar analogías para la otra función cosmológica de la *aisthesis*, de lo que puede servir como ejemplo *En busca del tiempo perdido* de Marcel Proust. Esta obra vincula de un modo particular la función crítica y la función cosmológica de la experiencia estética. La escritura de Proust, un milagro de exactitud, cautiva al lector transformando su mirada, surge en última instancia del descubrimiento de que el recuerdo se puede convertir en una capacidad exploradora del arte. Comparable a la autorreflexión psicoanalítica, el proceso del recuerdo indaga tras la superficie de la percepción rutinizada para recuperar la experiencia perdida en el destierro del subconsciente y hacerla elocuente en el ámbito del arte. La búsqueda del tiempo perdido devuelve al escritor y al lector la identidad perdida y hace que resurja, al representar el proceso del recuerdo, un mundo único y pasado. Un mundo subjetivo, ciertamente, pero también un mundo que, aunque parezca igual para todos, es en realidad diferente para los hombres más próximos. La alteridad de ese mundo únicamente se descubre mediante la experiencia estética del recuerdo y sólo el arte puede hacerla comunicable.

En la recuperación de una función cognoscitiva para el arte tomaron parte, a partir de la mitad del siglo XIX, tanto la experiencia estética productiva como la receptiva. Esto se le puede objetar a la crítica de Gada-

mer a la «abstracción de la conciencia estética», pertinente tal vez por lo que se refiere a la forma histórica procedente del neohumanismo de la «formación estética» de Weimar, pero que no tiene en cuenta el proceso contrario.

«En este proceso —como sugiero en mi tercera tesis— la experiencia estética ha recibido, en el plano de la *aisthesis*, una tarea contra el mundo de la vida cada vez más instrumentalizado que no se había planteado hasta ahora en la historia de las artes: oponer a la experiencia atrofiada y al lenguaje servil de la sociedad de consumo una función crítica y creativa de la percepción estética y, a la vista de la pluralidad de funciones sociales y de las versiones científicas del mundo, hacer presente el horizonte del mundo común a todos y que el arte puede visualizar como un todo posible o realizable.»

IX

Queda finalmente por comentar un tercer aspecto de la experiencia estética, su función comunicativa. Dado que este aspecto no ha sido todavía suficientemente investigado ni en cada una de las artes ni comparativamente, aquí sólo puedo esbozar un programa de investigación para la pregunta inicialmente planteada acerca de cómo podía superarse la oposición entre gozar y conocer, entre experiencia estética y praxis moral. Esta oposición no es un efecto necesario del arte. Sólo se sintió desde el momento en que todo lo didáctico, ejemplar o modélico fue considerado una herejía desde el punto de vista del arte autónomo, y de manera particular cualquier identificación del espectador o el lector con lo representado se describió como una banalidad, especialmente si éste sentía admiración o simpatía por el héroe. Como ya mencioné, la estética de la negatividad todavía dominante quiere purificar el placer estético de toda identificación emocional con el fin de conducirlo a la reflexión estética, a la percepción sensibilizada y a la conciencia emancipatoria. De este modo se queda atrapada en la contradicción de presuponer la conciencia emancipada de un espectador ya formado en el trato con el arte que habría de liberarse mediante el pro-

ceso comunicativo y consensual de la experiencia estética. Frente a esto planteo mi cuarta tesis: «Se estrecharía la función social primaria de la experiencia estética si el comportamiento hacia la obra de arte quedara encerrado en el círculo de la experiencia de la obra y la experiencia propia, y no se abriera a la experiencia ajena, lo que desde siempre se ha llevado a cabo en la *praxis* estética en el nivel de identificaciones espontáneas como admiración, estremecimiento, emoción, compasión, risa, y que sólo el esnobismo estético ha podido considerar como algo vulgar».

Precisamente en tales identificaciones, y no únicamente a partir de las reflexiones que suscitan, el arte transmite normas de acción. Y lo hace de un modo que permite mantener abierto un espacio de juego para la libertad humana entre el imperativo de las prescripciones del derecho y la coacción inadvertida de la socialización por las instituciones sociales.

Una investigación histórica sobre la función comunicativa de la experiencia histórica debería recorrer el proceso de su emancipación desde que la catarsis se separó de las funciones del culto, pasando por los distintos niveles y modos de la identificación normativa, hasta la renuncia a identificaciones comunicativas que se practica en la reflexividad de la actual experiencia artística. La reflexión de los historiadores del arte que acompaña este proceso de emancipación se puede encontrar principalmente en la historia de la recepción de Aristóteles; permanece oculta siempre que la teoría estética está más orientada a la dignidad de la obra de arte que a sus efectos sobre el contemplador afectado, co-

mo en el platonismo del Renacimiento o en la estética del idealismo alemán, o cuando el punto de vista del arte autónomo, como también el de su adversario, la ortodoxia materialista, se ve obligado a devaluar la cuestión del modo de recepción y «concretización» de la experiencia subjetiva y la significación pública de las obras de arte considerándolas como psicologismos o meras sociologías del gusto. Una investigación sistemática de los tipos de identificación tramitados por la experiencia estética podría no sólo recoger la herencia de la *catharsis*, con su virtualidad y su ambivalencia, sino también hacerse cargo de la tipología aristotélica del «héroe», desarrollada con gran riqueza en las distintas épocas y géneros artísticos.

La *catharsis* como propiedad esencial de la experiencia estética explica por qué la mediación de normas sociales a través de imágenes del arte posibilita una toma de distancia frente al imperativo de las prescripciones jurídicas y la coacción de las instituciones, y de este modo, un espacio de juego para la libertad: a la experiencia comunicativa le precede, en el medio del arte, una liberación del espectador frente al mundo de los objetos a través de la imaginación. En la medida en que el espectador de una tragedia niega los intereses reales de su mundo y adquiere la «instalación estética» para la acción de la tragedia, se ponen en juego según Aristóteles la compasión y el temor, las condiciones de identificación de espectador y héroe. La *catharsis* como antítesis del mundo práctico no contradice en absoluto la identificación estética, sino que más bien la presupone en tanto que marco de despliegue comuni-

cativo de la conciencia imaginativa. La identificación emocional del espectador con el «héroe» como espacio comunicativo puede tramitar modos de comportamiento, configurarlos nuevamente o quebrar normas acostumbradas en beneficio de nuevas orientaciones para la acción. Pero el espectador también puede encontrar un placer puramente individual en la liberación solitaria del sentimiento o quedarse en el mero placer del espectáculo. El espectador liberado por el «placer en los objetos trágicos» puede, más allá de la mera identificación, hacerse cargo de lo ejemplar de la acción, pero también captar la enajenación de esa identificación, darse cuenta de ella y neutralizarla éticamente tras quedarse en un asombro ingenuo por los hechos del «héroe».

La ambigüedad de la instalación estética se puede considerar como el precio que tiene que pagar la *catharsis* liberadora por la mediación de lo imaginario. Esta ambivalencia fundamental ha sido tomada a lo largo de la historia de la experiencia estética como punto de partida de una polémica que se ha llevado a cabo, en nombre de la ética cristiana o de la razón práctica, contra los efectos del arte. Para la cuestión acerca de las relaciones entre la identificación estética y la praxis comunicativa tuvieron una especial importancia la literatura y el arte cristianos. La autoridad de la doctrina cristiana y de la Iglesia, en la medida en que se hacía cargo de la praxis de la vida, no sólo adoptó la crítica platónica a la mendacidad de los poetas, sino que también fue desarrollando argumentos para la legitimación de la propia poesía cristiana, que definieron de

nuevo el espacio de juego de la experiencia estética: a lo *imaginario* se contrapuso lo *ejemplar*; a la *purificación* por la *catharsis*, la *compasión* puesta en práctica; al placer estético de la *imitación*, el principio apelativo del *seguimiento*.

X

Para la cuestión acerca de cómo la experiencia estética se puede traducir en acción simbólica o comunicativa son de especial interés las categorías de lo ejemplar, lo simpatético y lo apelativo. Éstas iluminan un amplio espectro de funciones sociales del arte que apenas se comprenden ni desde las categorías formalistas de innovación y reproducción ni bajo el título crítico de «afirmación». La experiencia estética no se agota, a lo largo de la historia secular del arte preautónomo, en la alternativa entre un efecto emancipador y un efecto conservador del arte en la sociedad. Entre los extremos de la función *transgresora de normas* y la función *cumplidora de normas*, entre el cambio progresivo de horizonte y la adaptación a una ideología dominante, hay una larga serie de posibles repercusiones sociales del arte, con frecuencia inadvertidas, y que podrían denominarse en sentido estricto comunicativas, es decir, *configuradoras de normas*. Entre ellas se contaría tanto la capacidad fundadora de normas del arte heroico (que las fundamenta, inicia, eleva, justifica) como la considerable función del arte docente en la mediación, distribución y explicación del saber vital práctico

que se transmite de generación en generación.[1] En estos procesos de recepción es preciso distinguir entre un *seguimiento* en el que se aprende del ejemplo y un cumplimiento mecánico, no libre de una mera *observación* de reglas. De este modo tendríamos una escala de las funciones sociales del arte que va desde los tipos de identificación *transgresores* de normas (negatividad), pasando por los *configuradores* de normas (*fundadores* o *seguidores*), hasta los *observadores* de normas (afirmación).

Los tipos comunicativos de identificación estética se pueden tipificar en torno al tipo de héroe e introducir en un sistema que abarca el campo de juego de la experiencia estética desde la participación del culto hasta la reflexión estética. A la experiencia estética le precede el héroe como ser divino frente al que, por el lado de la recepción, se exige la enajenación del sujeto en la comunidad de la acción de culto; algo análogo a la participación del culto se encuentra en un primer plano de la experiencia estética que se configura al adoptar un papel en el cerrado mundo imaginario de un juego. Algo específico de la identificación *asociativa* en el juego es la eliminación de la alternativa entre obra y contemplador, actores y espectadores, y el jugador actúa adoptando y reconociendo roles comunicativos que podrían

1. Véase P. L. Berger y Th. Luckmann, *Die gesellschaftliche Konstruktion der Wirklichkeit - Eine Theorie der Wissenssoziologie*, Frankfurt, 1971, especialmente pág. 101 (trad. cast.: *La construcción social de la realidad*, Madrid, H. F. Martínez de Murguía, 1986).

orientar a su vez la vida social como expectativas de comportamiento.[2]

Como esquema de partida para los siguientes niveles de identificación estética puede servir la clasificación aristotélica de los caracteres (*Poética* 1.148 a). De acuerdo con ella, los caracteres de la poesía, «siguiendo el arquetipo del pintor», pueden ser representados como mejores o peores que nosotros, pero también como similares a nosotros. A partir de la contraposición entre «mejores que nosotros» o «similares a nosotros», cabe derivar la distinción fundamental entre identificación *admirativa* y *simpatética*. La admiración como un afecto que crea distancia y la compasión como un afecto que suprime la distancia están en una relación, según mostró Max Kommerell,[3] que se puede caracterizar como de contraste o complementaria. La praxis de la experiencia estética muestra una y otra vez que la admiración y la compasión se siguen la una a la otra: la admiración como identificación configuradora de normas con el héroe perfecto o con el ejemplo se objetiva estéticamente y se traduce en el comportamiento, más bien observador de normas, del placer del espectáculo, de la edificación o del gusto por lo extraordinario; a la objetivación estética del modelo se contrapone la nueva

2. Véase G. H. Mead, *Geist, Identität und Gesellschaft*, 1934; ed. alemana, Frankfurt, 1968, especialmente pág. 193 (trad. cast.: *Espíritu, persona y sociedad: desde el punto de vista del conductivismo social*, Barcelona, Paidós, 1999).

3. *Lessing und Aristoteles: Untersuchung über die Theorie der Tragödie*, 2ª ed., Frankfurt, 1957, pág. 209 (trad. cast.: *Lessing y Aristóteles*, Madrid, Visor, 1990).

norma de un héroe incompleto, cotidiano, «de mi misma pasta», que puede conducir a una identificación moral a través de un afecto de simpatía que suprima la distancia.

A la identificación admirativa y a la simpatética se le puede contraponer la identificación *cathartica* en el sentido estricto de la interpretación clásica: esta identificación rescata al espectador de la estrechez afectiva de su mundo y lo transporta a la situación del héroe sufriente o apurado con el fin de liberar su espíritu mediante el estremecimiento trágico o el desahogo cómico. Con ello se cubre el hiato entre la instalación estética y la praxis moral, hiato que en la identificación admirativa es salvado por el poder inconsciente que ejerce el modelo perfecto y que se salva en la identificación simpatética por la fuerza solidaria de la compasión. La estética del idealismo alemán entendió este hiato precisamente como condición de que al hombre no se le ofrecieran determinados modelos de acción sino que fuera introducido en la libertad de su moralidad por medio de la «educación estética».

La otra cara de la identificación *cathartica*, que el espectador no sea liberado moralmente sino que pueda someterse al poder mágico de la ilusión y se pierda en una identificación meramente placentera, ha llevado una y otra vez a romper la órbita de lo imaginario y cuestionar así la instalación estética del espectador. Estos procedimientos pueden agruparse bajo el nombre de identificación *irónica*: el espectador o el lector que se resiste a la esperada identificación con lo representado es rescatado de la inmediatez de su comportamiento estético,

con el fin de posibilitar la reflexión de la conciencia receptora y liberarla para actuar personalmente. Con esta caracterización se alcanza, en el espectro de los tipos de interacción de la experiencia estética, la función transgresora de normas *par excellence*. Que muchas de ellas no obtengan su objetivo y que se puedan traducir en un comportamiento estético fallido o deficiente (horror, aburrimiento), o en la indiferencia, confirma la ambivalencia fundamental propia de toda experiencia estética, debido a su remisión a lo imaginario. El cuadro de la página siguiente, con los tipos de interacción de la experiencia estética, caracteriza esta ambivalencia mediante la oposición de normas de comportamiento positivas y negativas.

XI

Tabla de los tipos de identificación estética

Modalidad de la identificación	Referencia de la identificación	Disposición receptiva	Normas de comportamiento (+ = pos.) (– = neg.)
1. Asociativa	Juego/competición (fiesta)	Ponerse en el lugar de todos los demás participantes	+ Goce de la existencia libre (de la pura sociabilidad) – Fascinación colectiva (regresión a los rituales arcaicos)
2. Admirativa	El héroe perfecto (santo, sabio)	Admiración	+ Emulación (seguimiento) – Imitación + Ejemplaridad – Edificación o entretenimiento en lo extraordinario
3. *Cathartica*	a) El héroe sufriente b) El héroe apurado	Estremecimiento trágico/liberación del ánimo Risa/alivio cómico del ánimo	+ Interés desinteresado/ libre reflexión – Placer del espectáculo (ilusionamiento) + Juicio moral libre – Risa (ritual de la risa)
4. Simpatética	El héroe imperfecto (corriente)	Compasión	+ Interés moral (disposición a actuar) – Sentimentalidad (placer en el dolor) + Solidaridad con determinada acción – Autoconfirmación (apaciguamiento)

Tabla de los tipos de identificación estética (cont.)

Modalidad de la identificación	Referencia de la identificación	Disposición receptiva	Normas de comportamiento (+ = pos.) (– = neg.)
5. Irónica	El héroe desaparecido o el antihéroe	Extrañamiento (provocación)	+ Creatividad correspondida – Solipsismo + Sensibilización de la percepción – Aburrimiento cultivado + Reflexión crítica – Indiferencia

XII

¿Cómo puede recuperar la experiencia estética su significación para la razón práctica en un momento en que el arte de una élite cultural reducida se encuentra en retroceso imparable frente a la industria cultural de una masa creciente de consumidores y, como consecuencia de esto, la teoría estética ha perdido prestigio frente a los métodos de la semiótica, la teoría de la información y la crítica de la ideología? Adorno, al que se debe la comprensión más profunda de este proceso en la maquinaria de la «industria cultural» y su efecto «antiilustrado»,[1] únicamente pone a nuestra disposición la respuesta puritana: «Absteniéndose de la praxis, el arte se convierte en esquema de la praxis social».[2] La ascesis que de este modo se impone a los productores y a los receptores del arte puede liberar a la conciencia inmadura del individuo del comportamiento estéticamente manipulado, de la mala praxis que surge de la transformación del arte en mercancía. Pero no se ve cómo se puede establecer un nuevo esquema de praxis

1. «Résumé über Kulturindustrie», en *Ohne Leitbild - Parva Aesthetica*, Frankfurt, 1967, págs. 60-70.
2. *Ästhetische Theorie*, *op. cit.*, pág. 339 (trad. cit.).

social con las recetas de la pura negatividad, es decir, rehusando la identificación con la situación social, lo que también constituye la piedra de toque de la sabiduría para una estética materialista del tipo de la del grupo *tel quel*. La tesis de que precisamente la obra de arte autónoma representa la contradicción más irreconciliable con el poder social hereda la misma carencia de significación práctica que caracterizaba al principio de *l'art pour l'art* y que, a la vez que conquistaba en el siglo XIX la autonomía del arte, tuvo como consecuencia la separación de los ámbitos de arte «superior» (libre) e «inferior» (útil).[3] Si a la antiilustración de la industria cultural ha de oponérsele una nueva Ilustración por medio de la experiencia estética, la estética de la negatividad no debe retroceder asustada ante una positivación de la experiencia estética, sino que, utilizando mi terminología, ha de traducir nuevamente las formas *transgresoras* de normas o de identificación irónica en una función *configuradora* de normas.

Para la pregunta acerca de cómo puede el arte acreditar su negatividad frente a la realidad social y mantener al mismo tiempo su función configuradora de normas, tenemos la receta de un gran ilustrado del siglo XVIII que es una autoridad indiscutible. La receta se encuentra en las explicaciones de Kant sobre el juicio de gusto: «El mismo juicio de gusto no postula la aproba-

3. Contra Adorno, que en su «Résumé über Kulturindustrie» (*op. cit.*, pág. 60) olvidó que los ámbitos del arte superior y el arte inferior no estaban separados «desde hace siglos», sino que permanecieron unidos en su función práctica hasta la emancipación de las «bellas artes».

ción de cada cual (pues esto sólo puede hacerlo un juicio lógico general, que puede aducir razones); sólo pretende la aprobación de todos como un caso de la regla cuya confirmación espera, no por conceptos, sino por la adhesión de los demás».[4] La experiencia estética no se caracteriza, pues, únicamente desde el punto de vista de su producción, como *creación por medio de la libertad*,[5] sino también, por la parte de su receptividad, como una «aceptación en la libertad». En esta medida, el juicio estético puede proporcionar ejemplos tanto de un juicio desinteresado, no condicionado por una necesidad,[6] como de un consenso abierto,[7] no determinado principalmente por conceptos y reglas. De este modo el comportamiento estético adquiere una significación mediata para la praxis de la acción. Se trata de lo ejemplar, del *seguimiento*, acción que Kant distingue frente al mero *mecanismo de la imitación*, que media entre la razón teórica y la razón práctica, entre la generalidad lógica de la regla y el caso y la validez *a priori* de la ley moral, de tal modo que permite construir un puente desde lo estético hacia lo moral.[8] Lo que podría parecer una carencia del juicio estético —que *sólo* puede ser *ejemplar* y no necesariamente lógico—, se muestra como su caracterización más peculiar; la remisión del juicio estético a la

4. *Kritik der Urteilskraft*, § 8 (trad. cit.).
5. *Ibid.*, § 43.
6. *Ibid.*, § 5.
7. *Ibid.*, § 8.
8. *Ibid.*, § 32; sigo aquí la interpretación de G. Buck, «Kants Lehre vom Exempel», en *Archiv für Begriffsgeschichte*, nº 11, 1967, págs. 148-183, especialmente la pág. 181.

aprobación de los demás posibilita la participación en una norma constituyente y construye al mismo tiempo la socialidad. Y es que Kant reconoció en el necesario *pluralismo* del juicio estético[9] «la capacidad de juzgar todo aquello por lo que se puede participar el propio sentimiento con el de los demás», y remitió casualmente este interés empírico por lo bello en una curiosa analogía con el *Contrato* de Rousseau: «Uno cualquiera también espera y exige que todos tengan en cuenta la universal comunicabilidad, a partir de un contrato originario que está dictado por la humanidad misma».[10]

El argumento de Kant, respecto a que el juicio estético puede exigir de cualquiera una *consideración de la universalidad comunicativa*, satisfaciendo así un interés supremo que despierta la idea del cumplimiento de un contrato social originario, puede proporcionar algo más que una digna conclusión retórica para una apología de la experiencia estética en nuestros días. La *Crítica del juicio* de Kant hizo época por la subjetivización de la estética, mientras que su concepto *pluralista* del juicio estético que remite a una aprobación fue olvidado en el individualismo (o, por emplear la formulación de Kant, la idea *egoísta*) de la cultura estética del siglo XIX y tampoco fue retomado por las modernas estéticas y teorías del arte. La caracterización kantiana de un juicio configurador de consenso ha ganado actualidad para el intento de recuperar la función comunicativa de la experiencia estética en nuestro mundo vital cada vez más

9. *Ibid.*, § 29.
10. *Ibid.*, § 41.

administrado e instrumentalizado, frente a la industria cultural dominante y el efecto de los medios de masas. Lo que esta idea pone de manifiesto es que la función configuradora de normas propia del arte no deriva inevitablemente hacia una adaptación ideológica cuando la identificación exigida por la obra de arte no se impone a la capacidad de la acción práctica como una norma predeterminada, sino que sólo le ofrece, como en su teoría del ejemplo, una dirección o norma indeterminada que será a su vez determinada por la conformidad de los demás. En su función comunicativa, la experiencia estética se distingue también del discurso lógico en que únicamente ha de presuponer *la consideración a la comunicabilidad general*, pero no la racionalidad de la razón. Por eso a la experiencia estética le es más fácil llevar a los interlocutores a un consenso acerca del contenido sobre la configuración o modificación de una norma todavía abierta que a la lógica propedéutica, cuyo modelo de argumentación dialógico-lógico se encuentra ya con unas verdades pre-decididas en el consenso procedimental indiscutido (como delata la misma terminología de «estrategia de ganancia», ataque y defensa).

Al final he contraído la deuda con mis lectores de reconocer que mi apología de la experiencia estética llevada a cabo en confrontación con la estética de la negatividad apunta a la parte débil de la teoría de la estética de la recepción que desarrollé en mi lección inaugural de Constanza.[11] Esta teoría, según la cual la esencia de la

11. *Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft*, col. «Konstanzer Universitätsreden», n° 3, Constanza, 1967,

obra de arte descansa en su historicidad, es decir, en su efecto a lo largo del diálogo con el público, entiende la relación de arte y sociedad en la dialéctica de pregunta y respuesta. La historia de un arte adquiere su peculiaridad en el horizonte configurado por la tradición mecánica y la recepción comprensiva, entre la clasicidad estancada y la formación progresiva del canon; comparte con las teorías evolucionistas del formalismo, con la estética de la negatividad y con todas las teorías dirigidas a la emancipación (la marxista incluida) el convencimiento de la primacía de lo novedoso en los procesos, de la negatividad o la diferencia por encima de la significación afirmativa o institucionalizada. Estas premisas se corresponden con la historia y la función social del arte tras la conquista de su autonomía, pero, como ya vimos, no pueden hacer justicia a sus funciones prácticas, comunicativas y configuradoras de normas en el ámbito del arte preautónomo. De ahí mi última tesis: «Se recortan las funciones sociales primarias de la experiencia estética cuando se sitúa en el marco categorial de la emancipación y la afirmación, de la innovación y la reproducción, y la negatividad constitutiva de la obra de arte no es articulada con su concepto antagónico desde el punto de vista de la recepción estética: el de la identificación».

En esta dirección veo tareas y posibilidades de la investigación en teoría literaria y artística que se abando-

---

recogido posteriormente en el libro *Literaturgeschichte als Provokation*, Frankfurt, 1970 (trad. cast.: *La historia de la literatura como provocación*, Barcelona, Península, 2000).

narían si ésta quisiera dejar su situación apologista y retroceder hacia el coleccionismo de antigüedades o el monumentalismo, en vez de hacerse cargo de los derechos conquistados a partir de su defensa y de la fundamentación de nuevas obligaciones que también se han hecho visibles gracias a su impugnación.

Hans Robert Jauss
Pequeña apología de la experiencia estética

Hans Robert Jauss (1921-1997), profesor de lenguas románicas y teoría de la literatura en la Universidad de Constanza desde 1966, es uno de los teóricos de la literatura más importantes de este siglo. Conocido fundamentalmente por haber fundado la Escuela de Constanza y como cabeza visible de la llamada "estética de la recepción", un enfoque hermenéutico de las artes y la literatura, es uno de los renovadores más radicales de la estética contemporánea. Su estética acentúa de manera particular la historicidad del arte y su carácter público al situar en su centro al sujeto que percibe y el contexto en que las obras son recibidas.

La *Pequeña apología de la experiencia estética*, escrita con una clara intención polémica dos años después de la *Teoría estética* de Adorno, es una defensa apasionada del arte, del gozo estético frente a las estéticas de la negatividad y la seriedad intelectualista del arte ascético, desde Platón hasta Adorno. Contra la oposición entre gozo y trabajo, arte y conocimiento, en ella se afirma que gozar es la experiencia estética primordial. El arte así entendido permite un modo específico de libertad y contiene no pocas virtualidades morales y políticas. La estética de Jauss supone además un intento de devolver al arte su dignidad cognoscitiva; en la medida en que renueva la percepción de las cosas, el arte representa una estrategia contra la extrañeza del mundo.

Daniel Innerarity, profesor de filosofía de la Universidad de Zaragoza, es autor de varios libros entre los que cabe destacar el más reciente, *Ética de la hospitalidad* (Península, 2001). Como traductor, ha publicado a los autores del entorno del romanticismo y del idealismo alemán y a diversos filósofos contemporáneos.


ISBN 84-493-1189-6
46067
9 788449 311895